中国音乐(季刊)2011年第4期
CHINESE MUSIC

○ 郑荣达

唐代旋宫转调形式的流变

摘　要:在唐代俗乐二十八调体系形成之前,就有隋的郑译和唐的祖孝孙等人提出的“律有七音,音立一调,故成七调,十二律合八十四调,旋转相交”等旋宫转调方面的理论。但,自唐俗乐律调体系产生后,该七宫四调的旋调理论更具有音乐的实践性,且在宋代以后的理论和应用上有了更进一步的发展。俗乐二十八调体系,大约产生于公元800-900年之间,该体系是以管色七个谱字作为固定音高记谱法中的音律符号为主要特征的。在它的理论中,每宫均只有四个调(式),与以上时期所述的每宫均五调或七调的理论,有着截然不同的架构,其各宫均四调之间隐含着严密的调结构关系和新的旋调模式条件。这正是本文重点要通过遗存的历史文献的解读来探讨的一系列问题。

关键词:旋宫转调;俗乐调;角调;闰;应声;律;调

中图分类号:J613.6;609.2　**文献标识码:**A　**文章编号:**1002-9923(2011)04-0006-09

中国古代传统音乐中旋宫转调理论的产生,可以追溯至西周的宫廷乐制,《周礼》就有“五声六律十二管旋相为官”,以及“乃分乐而序之,以祭、以享、以祀,乃奏黄钟歌大吕舞云门以祀天神;乃奏太蔟歌应钟舞咸池以祭地示;乃奏姑洗歌南吕舞大韶以祀四望;乃奏蕤宾歌函钟舞大夏以祭山川;乃奏夷则歌小吕舞大濩以享先妣;乃奏无射歌夹钟舞大武以享先祖。”①等说。在不同礼乐的应用场合下,采用不同宫均的音乐,正是中国古代传统音乐展开调对比的一种常用手段。由此也说明在我国的古代音乐中,应用调对置的音乐发展手法,由来已久。

在中国古代的音乐文献中,“旋宫”一词,在实际应用中,不同的应用场合有着不同的概念,往往在学术讨论中是最容易混淆的用语。在讨论律学问题时,多数情况下是指音律形态的制式是如何产生的方法问题。例如,在五度相生、三分损益、隔八相生等生律方法的讨论中,是怎样通过一个宫律去产生另一宫律的问题。但在讨论乐学问题时,往往这是指乐曲之间或音乐进行中,一个宫调和另一个宫调的调对置关系问题。它们可能是处在同一段音乐的进行中,也可能是套数中二段音乐之间的调对置关系。以下我们要讨论的,主要是乐学中的调对置问题。

唐朝建立初期,在音乐文化发展方面,除全盘继承由隋朝形成的九部乐外,采取了更为开放的文化政策。在中原的宫廷音乐中,一方面吸收了周边的夷乐外,随着中外文化的交流发展,也有不少境外音乐逐渐充实到其中。外来音乐与华夏民族音乐的交融并蓄,虽然丰富了唐朝乐府的音乐内容,但外来音乐的引进,不仅同时会引进相应的乐器,它们的音乐风格和理论也会对中国古代乐、律的形态和理论的发展产生一定的影响。

唐在开元盛世时期,音乐正处于“六代之乐,华夷交错”的阶段,为适应来自于民间和“损益不同”国家的乐、律需求,乐律制度的改革和理论的调整,是产生俗乐宫调体系的必然结果。唐代俗乐二十八调体系产生以后,旋宫转调的形式,也会随着体系结构的改变而发生变化。本文将就这种形式的变迁进行深入讨论。

收稿日期:2011-05-19
作者简介:郑荣达(1937-　),男,武汉音乐学院教授。

八十四调与六十调说

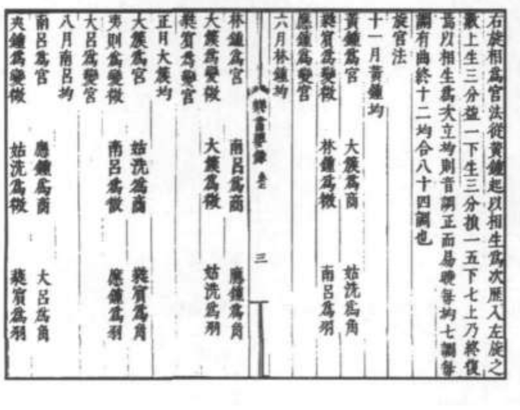
十二律建立十二个宫均的传统理论，是出于中国古代宫廷雅乐发展、应用的需要而产生的一种理论。至于十二律所建立的十二个宫均，是否可以建立八十四调还是六十调的问题，自古以来在理论上是有分歧的。

在俗乐二十八调体系产生前的隋、唐初期，宫廷乐儒们曾推行的是“十二律八十四调”理论。如隋代，郑译曾极力向高祖杨坚推荐说：“律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合”[②]。虽说这在当时隋高祖极力反对下，没能得到朝廷的认可，但大业元年以后，乐调已发展有“议修一佰四曲，其五曲在宫调，黄钟也；一曲应调，大吕也；二十五曲商调，太簇也；一十四曲角调，姑洗也；一十三调变徵调，蕤宾也；一曲徵调，林钟也；二十五曲羽调，南吕也；一十三曲变宫调，应钟也。”[③]比较隋初，宫调在使用数量上已有所增加。至于这些乐调之间在旋调的应用上，是否已存在像郑译所说的可以“旋转相交”的实践，现已无法印证。

在唐代初期，祖孝孙曾追随郑译的主张，在高祖、太宗的比较开放的文化政策支持下，终于完成了“十二月旋相为六十声、八十四调”的理论。《新唐书》说：“唐兴即用隋乐．武德九年，始诏太常少卿祖孝孙、协律郎窦琎等定乐。初，隋用黄钟一宫，惟击七钟，其五钟设而不击，谓之哑钟。唐协律郎张文收乃依古断竹为十二律，高祖命与孝孙吹调五钟，叩之而应，由是十二钟皆用。孝孙又以十二月旋相为六十声、八十四调。”[④]祖孝孙的“六十声”，当指一律下五正声，十二律为六十声。祖氏既然之前把变宫、变徵已排除在五正声之外，却又把它们作为调主算在八十四调之中，这也是祖氏的理论不能自圆其说的方面。

继祖孝孙之后，唐代的“十二律八十四调”的理论和主张，还得到过武曌《乐书要录》：“以相生为次立均，则音调正而易晓。每均七调，每调有曲，终十二均，合八十四调也。”[⑤]一说的支持。武曌的“每调有曲”，比祖说似乎更有说服力。《乐书要录》〈旋宫法〉中，已列有详细的图解和说明（见图例1、2）。

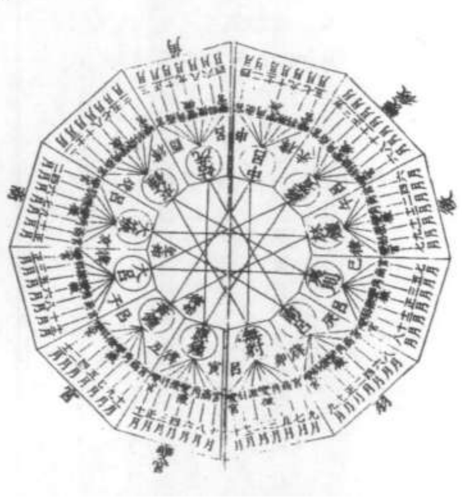
图例1


右旋相爲宮法從黃鐘起以相生爲次歷入左旋之
數上生三分益一下生三分損一五下七上乃終復
爲以相生爲次立均則音調正而易曉每均七調每
調有曲終十二均合八十四調也
旋宮法
十一月黃鐘均
黃鐘爲宮　大簇爲商　姑洗爲角
蕤賓爲變徵　林鐘爲徵　南呂爲羽
應鐘爲變宮
六月林鐘均
樂書要錄　卷七　三
林鐘爲宮　南呂爲商　應鐘爲角
大簇爲變徵　大簇爲徵　姑洗爲羽
蕤賓爲變宮
正月大簇均
大簇爲宮　姑洗爲商　蕤賓爲角
夷則爲變徵　南呂爲徵　應鐘爲羽
大呂爲變宮
八月南呂均
南呂爲宮　應鐘爲商　大呂爲角
夾鐘爲變徵　姑洗爲徵　蕤賓爲羽

图例1和图例2都是采用为调称谓。该理论中，一律可以旋七个调，十二律共可旋八十四调，显然这也是把变宫、变徵都当作调主来看待的。《乐书要录》还煞有介事地说，“每均七调，每调有曲”，意即，不仅有变徵、变宫调的理论存在，还有以变宫或变徵为调主实际的调式音乐存在。

把变宫、变徵视为调式主音的陈述，始自于郑译对龟兹乐人所说的“代相传习，调有七种”的说法。如果这里确是指的是调式，但作为雅乐的理论，实际也还有三个调（黄钟商、黄钟徵、林钟商）在古代传统理论中说是不能为调的，何况还有变宫、变徵是否可以立调（式）的问题。

图例2



蔡元定在《律吕新书》中曾说过：“变宫、变徵，宫不成宫，徵不成徵，古人谓之和、缪，又曰：所以济五声之不及也。变声非正，故不为调。……十二律旋相为官，各有七声，合八十四声。官声十二、商声十二、角声十二、徵声十二、羽声十二，凡六十声，为六十调。其变宫十二，在羽声之后宫声之前；变徵十二，在角声之后徵声之前，宫不成宫，徵不成徵，凡二十四声不可为调”。[⑥]

有关“二十四声不可为调”的观念，南宋的音乐理论家还有“五降之后不容为调”等说法的响应。五降之后，当指起始宫相生到第5次的角声以后的变宫、变徵声。因此，实际在中国古代传统音乐的理论中，八十四调的理论，也只能是古代乐儒们的一种学说而已。

蔡元定在《律吕新书》中说：“左氏传曰‘中声以降，五降之后不容弹矣’。夫五降之后，更有变宫、变徵，而曰不容弹者，以二变之不可为调也。”[⑦]朱子说“唐祖孝孙说八十四调。季通云‘只有六十调不以变宫变徵为调’。恐其说有理。此左传中声以降，五降之后不容弹矣之意也。”[⑧]南宋二位精通乐律学家的解说，显然是对先人祖孝孙等的八十四调说持批判态度的。也印证了，至少在宋代的音乐中，并不存在变宫、变徵调（式）。

蔡元定的十二律六十调理论中，“凡二十四声不可为调”的说法，是符合古代传统音乐实践中的历史现状，他的理论真实反映了中国雅、俗音乐传统调形态的原貌。实际在隋、唐至宋的宫廷音乐中，很长一段时间内，除个别宫廷礼乐需要应用更多的宫均外，一般也只有五至七宫均作为常用的宫调（见图例3）。[1]

隋代称谓的角调、徵调和唐代韦皋称谓的角宫、徵宫等，都是宫均所在相对律位的表述，并非是现今调式的概念和称

谓。角调、角宫是指代当时姑洗律位下之宫均的称谓,来自于民间的俗称。因此,随代出现的变徵调、变宫调,实际是当时应用的下徵律中的二个宫均。

图例3的“俗七均”中,“黄钟宫”等本是俗调名,为调位高度的比较处于相对稳定的位置,故笔者在这里暂时替代“宫均”的意义。例如“黄钟宫”的宫均,在隋、唐初时期是在“夹钟均”,而在中唐后是在“黄钟均”,到北宋后成了“无射均”,它在不同时期可以在不同宫均名下存在。然而,俗称的“黄钟宫”的实际相对高度,并没有随之宫均称谓的变化而发生根本性的变化。这种现象,是由于不同时期的黄钟律高不同而造成。

图例3

隋古律:	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇
唐新律:	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
宋正律:	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕
隋八均:		角调		变徵调	徵调		羽调		变宫调	宫调	应调	商调
韦五均:	宫宫		商宫		角宫			徵宫		羽宫		
俗七均:	黄钟宫		正宫	高宫		中吕宫		道调宫		南吕宫	仙吕宫	

在中国音乐的历史中,每宫均五调的应用传统比较悠久,特别在宫廷音乐中,至少应用到唐中宗的神龙年之前(即周武执政结束前)。唐代根据宫廷礼乐的需要,所出现的祖孝孙“十二月旋相为六十声、八十四调”主张,以及《乐书要录》的“旋宫法”,说明唐代初期,已有一套完整的旋宫转调的理论存在,其中当然也应该包括徵调(式)在旋调中的参与。

唐代俗乐体系中的旋宫转调

俗乐二十八调体系,大约产生于公元800-900年之间,该体系是以管色七个谱字作为固定记谱法中的音律符号为主要特征的。[2]在它的理论体系中,每宫均只有四个调(式),与以上时期所述的每宫均五调或七调的理论有着截然不同的架构,其各宫均四调之间隐含着严密的调结构关系。这正是本文重点要通过以下分析来探讨的问题。

每宫均四调的结构形态,源于唐俗乐调体系的产生。无徵调(式)但有徵音的一宫四调的理论,是宫廷俗乐理论体系推行的一种乐制,这对民间徵调(式)的存在,并没有任何有效的约束力,即并非民间音乐中也不存在徵调。

七宫四调的俗乐律调体系,并非仅用于唐、宋的俗乐。唐太常石刻的用调以及《词源》说“今雅俗只行七宫十二调,而角不预焉。”[9](笔者注:七宫:黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道调宫;十二调:大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。)说明唐、宋雅、俗乐用的都是同一黄钟律高标准和乐律制。但《词源》所说雅乐“只行七宫”也不够严谨,宫廷雅乐在礼乐中,不仅只用黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射等七个宫均,实际雅乐在宋时期,已另设有五个宫均的“中管调”来补充以上七宫调体系的供调不足,这一点,在《词源》中也有阐述。[10]到底宋当时雅乐用多少调? 似乎张炎论说也前后矛盾。

有关俗乐二十八调体系的理论,曾经引起国内外的许多学者的关注,他们在解读古代与此相关的文献时,往往有着不同的见解,这主要是同一宫调在不同时期的文献中出现不同调位和不同称谓的原因,其中特别是角调的问题似乎难以形成共识。本文将以唐、宋时期的相关文献为依据,就唐代俗乐中角调的属性,及其在旋宫转调中的功能等方面的问题,来展开讨论。

1. 角调的属性和调位的变迁

唐代初期,角调作为五调相旋的一员,本不存在什么问题。《乐书要录》的“每均七调,每调有曲”,说明至少在周武则天长安时期前,角调是作为独立的调来使用的。但长安时期后,角调是否仍仅作为独立的调来使用? 这个问题只能从之后出现的《乐府杂录》文献的解读中去寻找答案。

唐段安节《乐府杂录》是完整提到俗乐七宫二十八调最早的文献,其中关于每四调“运”的排列[11](见图例4),后人也曾有非议,主要是针对角调来说的。在图例4中,第一运的纵向三个调正宫调、中吕调、越调都是处在纵向同一黄钟律位下的调,而唯独角调不用同律下的林钟角调,而是用与其中的越调处于横向同均中的越角调。并从第一运的调首开始,每个运下的角调和商调均是处在同宫均中(图例4中纵向黑体所示的调之间关系),这显然不是段安节的笔误,一定是根据当时某种音乐活动的需要而精心设计后的结构形态。

图例4

调 运	第一运	第二运	第三运	第四运	第五运	第六运	第七运
平声羽七调	中吕调	正平调	高平调	仙吕调	黄钟调	般涉调	高般涉调
上声角七调	**越角调**	**大石角**	**高大石角**	**双角调**	**小石角调**	**歇指角调**	**林钟角调**
去声宫七调	正宫调	正宫调	中吕宫	道调宫	南吕宫	仙吕宫	黄钟宫
入声商七调	**越 调**	**大石调**	**高大石调**	**双 调**	**小石调**	**歇指调**	**林钟商调**

到北宋,沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中提及二十八调时,在每运四调的排列上,除羽调从原第二运的正平调移到最后,由此其它羽调都往前挪动一运,以及有些调的别称略作了补充外,商调和角调的排列,与《乐府杂录》完全相同,角调

也是以越角调作为调首的。至于沈括为何将羽调作这样的调整，有待进一步探讨。

沈括《梦溪笔谈·补笔谈》说：

“七宫：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

七商：越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商。

七角：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、林钟角。

七羽：中吕调、南吕调、又名高平调。仙吕调、黄钟羽、又名大吕调。般涉调、高般涉、正平调。”[12]

唐代的段安节和北宋的沈括，角调都不用于正宫同律位下的“林钟角”为调首，而均以于“越调”同均的“越角调”为调首，其用意何在？这正是下文需要展开探讨的问题。

南宋蔡元定的《燕乐书》中有着不同的排列：

“宫声七调：曰正宫、曰高宫、曰中吕宫、曰道宫、曰南吕宫、曰仙吕宫、曰黄钟宫，皆生于黄钟。

商声七调：曰大食调、曰高大食调、曰双调、曰小食调、曰歇指调、曰商调、曰越调，皆生于太簇。

羽声七调：曰般涉调、曰高般涉调、曰中吕调、曰正平调、曰南吕调、曰仙吕调、曰黄钟调，皆生于南吕。

角声七调：曰大食角、曰高大食角、曰双角、曰小食角、曰歇指角、曰商角、曰越角，皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。”[13]

从蔡元定一说可见，角调的排列在南宋的文献中已有着明显的变化。蔡元定是把与正宫同一均内的四个调，都作为每一“运”的调首。如第一运中的正宫、第二运的大食调、第三运的般涉调、第四运的大食角等都设为调首。但，其中宫声、商声、羽声“皆生于”本调位的律下，唯独角调不“皆生于”姑洗律位下，而“皆生于应钟”律位下，这点与沈括所述角调杀声说是相一致。显然蔡元定是把“运”视作“均”来排序的，这是蔡元定与以往文献中有着不同的理念。

蔡元定在《燕乐书》中还说：“一宫、二商、三角、四变为官，五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变。变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角。此其七声高下之略也。”[14]

蔡元定不仅把大食角的调位，定位在应钟律位下，还命之为“闰”，即所谓的以“闰为角”。之后，南宋的其它文献，如《词源》、《事林广记》等调位图中都随蔡氏说，把诸宫均中的角调调位干脆全定格在同均内的变宫闰音位下。

2. 角调在旋宫转调中的特殊功能

蔡元定的“闰为角”说，实际还是来源于《梦溪笔谈》的杀声说。

沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中说：“凡杀声……黄钟角，今为林钟角，用尺字；……太蔟角，今为越角，用工字；……姑洗角，今为大石角，用凡字；……中吕角，今为高大石角，用六字；……林钟角，今为双角，用四字；……南吕角，今为小石角，用一字；……应钟角，今为歇指角，用勾字。”[15]

沈括的“黄钟角”（律调名），是黄钟律位下的角调，俗称“林钟角”（俗调名）。该角调本应终止在黄钟律位的“合”字，但“现在”终止在林钟律位的“尺”字，即在夷则宫均中的变宫位，正与蔡元定的“闰”相合。其它角调同此。

虽说《梦溪笔谈》角调的“杀声”（通“煞声”，即乐段的终止音，下同）是在变宫位，但其角调的调位并没有定格在变宫位，仍然在角本位，这是理论上南、北宋之间比较突出的一个差别（见下文）。然而，本质上南、北宋用变宫位作为角调乐段或乐曲“杀声”的手法是相一致的。故，“皆生于应钟”，并非仅是南宋在角调应用上的新说。该角调的终止手法，还有可能要早于北宋。

根据《词源》说“角不预”，意味着南宋时期已不用角调。但，南宋的大家们，为什么在他们的文献中，又都泛泛地提到了角调？笔者认为，此刻的角调，已是专为旋宫转调而设。所谓“宋代不用角调”，也只是在宫廷音乐中，它不再作为独立使用在乐曲中的调而已。

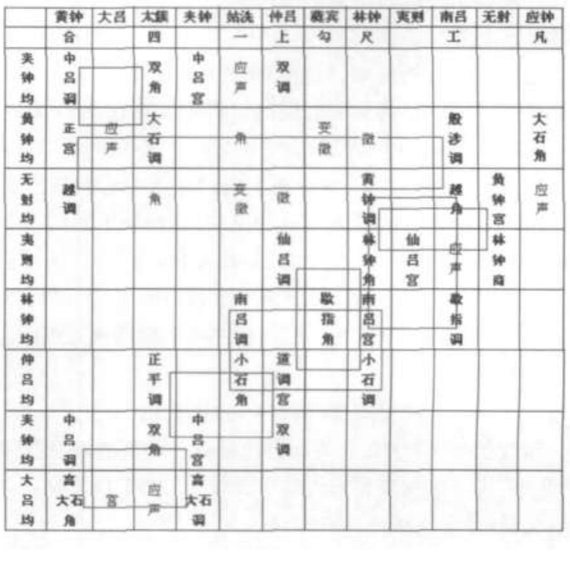
宋代的角调，都终止在变宫闰位，那唐代的角调是否也用闰位终止？这要看《乐府杂录》“商角同用 宫逐羽音”一说，它的真正意义是否是在陈述旋宫转调的问题？根据笔者的研究认为，角调杀声用变宫位的闰，在中唐时期已有实践，只是说法不同而已。

3. “商角同用 宫逐羽音”的旋调法

“商角同用”当指商调和角调之间的调对置，可同时应用于同均或同主音中的旋调。当商调和角调同时应用于同均或同主音的旋调时，是否宫调和羽调也处于同均中或同主音中，这是唯一可供判断这一口诀是否与旋宫转调相关。通过分析，我们不难发现只有当角调用变宫“闰”作杀声时，宫调和羽调才可能处于同均中或同主音中，没有其它的存在可能。注意！此刻角调的调位已不是在音阶中的角位，而是在变宫位了。（见图例5）

在图例5中，凡是方框四角所处的四个调，都可以构成“商角同用 宫逐羽音”的旋调模式，有的商、角或宫、羽处于同均，有的商、角或宫、羽处于同律。因此，唐代文献中所谓的“商角同用 宫逐羽音”，在俗乐七宫二十八调体系中，归纳起来宫均之间也只有二种旋宫形式：

图例5



1.当商、角或宫、羽同处于不同宫均(即同住音或同律)的转调形式时,这是小三度宫均之间的旋宫(见图例6)。

图例6

林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾
尺		工		凡	合		四		一	上	勾
羽		变宫	宫	应声	商		角		变徵	徵	
变徵	徵		羽		闰	宫	应声	商		角	

2.当商、角或宫、羽之间同处于同宫均的转调形式时,这是大二度宫均之间的旋宫(见图例7)。

图例7

黄钟	大吕	太簇	夹钟
合		四	
闰	宫	应声	商
羽		变宫	宫

南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇
工		凡	合		
般涉调		闰	正宫	应声	商
越角	黄钟宫	应声	越调		角

在旋宫转调过程中,当需要"角返本宫"时,角调的调位都在变宫"闰"处,此刻角调的角色已成为旋调返回祖调时的中介调。在音乐进行中,它已不可能是角调的完全终止,而是属开放性终止,处不稳定状态。当变宫的"闰"(如图例7中的越角位)在音乐进行中,成为节奏重音的强调时,"闰"音即变为上属新调的正角音,从而会引起离调或转调。当以闰为角,即变宫为角时,这在中国古代音乐中,是向上属宫方向旋调的传统手段,即以徵宫和闰角的大三度的形态来确立新调的。在新调上再次以闰为角,就会由无射♭B宫回到起始原调黄钟C宫上。

通过以上分析可知,只有当角调用"闰"做杀声时,"商角同用 宫逐羽音"作为旋宫转调的口诀才能成立,别无其它可供选择的可能。段安节《乐府杂录》中的"商角同用 宫逐羽音"这一旋调口诀,概括地反映了唐代俗乐二十八调形成后所产生的旋宫转调的基本形式和方法;也反映了角调中变宫"闰"的转调功用,早在北宋前已得到充分的应用。在俗乐二十八调体系中,也只有利用角调中变宫"闰"的中介性,才是产生古代大二度宫均或小三度宫均之间的旋调成为可能。

宋代同律"住字"的犯调说

宋代历史文献中,有关旋宫转调有一种新的调对置理论—"犯调"说。首先来看宋代的学者对于"犯调"的定义:

沈括《梦溪笔谈》:"外则为犯……"。[16]

陈旸《乐书》:"五行之声,所司为正,所敀为旁,所斜为偏,所下为侧。故正宫之调,正犯黄钟宫,旁犯越调,偏犯中吕宫,侧犯越角之类....."。[17]

姜夔《白石道人歌曲》:"凡曲言犯者,谓以宫犯商,商犯宫之类。如,道调宫上字住,双调亦上字住,所住字同,故道调曲中犯双调,或于双调曲中犯道调,其它準此。""唐人乐书云:'犯有正、旁、偏、侧。宫犯宫为正,宫犯商为旁,宫犯角为偏,宫犯羽为侧官',此说非也。十二宫所住字各不同,不容相犯,十二宫特可犯商角羽耳。"[18]

沈括的"外则为犯",意思是当出现调外之音律时,都可谓"犯"。这是一种非常宽泛的旋调概念,似乎所有不同宫均的调之间的对置都可谓犯调,其中当然包括陈旸的"正宫之调,正犯黄钟宫"。陈旸还给不同关系调的犯调模式根据宫所在的方位骤予以不同的命名。

姜夔对此有着不同的看法,他认为调对置中只要杀声在同一律位下的才算犯调。显然,姜夔是反对陈旸把"宫犯宫"也归为犯调范畴的。宫犯宫,虽然也出现有调外之音,也符合沈括的"外则为犯"的观念,但不完全符合同律下相犯的规则。

按照姜夔对犯调的说法,陈旸的"正宫之调,正犯黄锺宫",因黄钟宫律下的"正宫"和无射宫律下"黄钟宫",是不同律下的调主相旋,当然不属"犯调"。姜夔的"十二宫特可犯商、角、羽",把犯调限定在较小的范围,排除了"宫犯宫"的形式。这是南宋关于犯调理论之争。

同律下的"住音"律位要相同,不等于是同律下都为调式"主音"(以下简称"调主")。如角调变宫的闰,可作为角调的杀声(住音),但不是角调的调主。只是姜夔用"住音"的概念,来附和沈括的杀声说而已。

1. "闰"的功用

关于角调中的变宫"闰",通过上一节的分析可以确认在唐代音乐的旋调中已经应用,但这是借助宋代文献的逆向考察,以及对《乐府杂录》"商角同用 宫逐羽音"口诀的分析中所获得的信息捕捉而得,并非有唐代历史文献的直接阐述可依。然而这一点,在南宋以后已有不少历史文献都有明确的定位。如张炎《词源》中,就有如此详细的介绍:

"宫犯商　商犯羽　羽犯角　角归本宫
黄钟宫　无射商　夹钟羽　无射闰
大吕宫　应钟商　姑洗羽　应钟闰
太簇宫　黄钟商　仲吕羽　黄钟闰
夹钟宫　大吕商　蕤宾羽　大吕闰
姑洗宫　太簇商　林钟羽　太簇闰
仲吕宫　夹钟商　夷则羽　夹钟闰
蕤宾宫　姑洗商　南吕羽　姑洗闰
林锺宫　仲吕商　无射羽　仲吕闰
夷则官　蕤宾商　应锺羽　蕤宾闰
南吕宫　林钟商　黄钟羽　林钟闰
无射官　夷则商　大吕羽　夷则闰
应钟官　南吕商　大簇羽　南吕闰

以宫犯宫为正犯，以宫犯商为侧犯，以宫犯羽为偏犯，以宫犯角为旁犯，以角犯宫为归宫，周而复始。”[19]

从表面上看，该犯调口诀与前朝有关旋宫转调的形式有所不同，尤其是与同代的蔡元定所述内容不同。该文献内容的第一列“黄钟宫 无射商 夹钟羽 无射闰”，实际可解读为：宫犯商，即黄钟宫犯无射商，也即正宫犯越调；商犯羽，即无射商犯夹钟羽，也即越调犯中吕调；羽犯角，即夹钟羽犯无射闰，也即中吕调犯越角；角归本宫，即无射闰转回祖调黄钟宫，也即越角返正宫。它是用越角的闰，等于正宫的羽，由般涉调过渡到同均的正宫（详见图例7）。这里就是用“角归本宫”的方法，转回到祖调。以上仅以“黄钟宫 无射商 夹钟羽 无射闰”一例解读，可举一反三，其它十一运无须赘述。

从张炎所述的犯调结构形态来看，与段安节《乐府杂录》中第一运的调排列结构和旋调模式几乎相同。张炎所述的调对置的结构形态中，前三个相旋的调：黄钟宫（正宫）、无射商（越调）、夹钟羽（中吕调）的调主都处于同律位下，唯无射闰的越角不在黄钟律下，而正与越调处在同均中。这一点，与段安节所叙的第一运：正宫–越调–中吕调–越角，没有本质上的差异。两者唯有不同的是，张炎用“角归本宫”替代了段安节的“宫逐羽音”。

《乐府杂录》阐述的是七宫二十八调，而《词源》所述的是十二宫四十八调。《词源》中多出的五宫均，均是由中管所奏的二十个中管调所组成。关于中管调的具体律位，在南宋陈元靓《事林广记》的图例中，有该二十个中管调的详尽列举。[20]

从用“住字”犯调的理论看，“黄钟宫、无射商、夹钟羽、无射闰”一说，显然是之调称谓。若设黄钟为C律音，即应该是黄钟C宫、无射C商、夹钟C羽、无射A闰。它们犯调的结构关系应该是：C宫犯C商（C宫均–♭B宫均）；C商犯C羽（♭B宫均–♭E宫均）；C羽犯C商转A闰角（♭E宫均–♭B宫均）。所谓“角归本宫”，即♭B宫到C宫，就回到祖调C宫。（详见图例7）以上除A闰与C宫不为同律相犯外，其它都为同“住字”犯调。这里的A闰“角归本宫”，只是借与C宫之羽（A音）为同“住字”关系，由同均的A羽调转回C祖调。

从调性关系看，先是主调向下属方向连续旋宫二次，再由下属新调向上属方向也连续旋宫二次才返回祖调。其中有同住音相犯，还有同宫均之内调的相旋。♭B宫均和C宫均之间有五个共同音，如果角调加上“应声”的参与，将有六个共同音（详见下文），而利用共同音旋调，正是所有音乐作品中最常见的旋调手法。由此也说明，中国古代音乐历史上，利用共同音转调由来已久。这种依四、五度和大二度的宫调对置所组成的相旋，也是中国传统音乐中最常用的旋宫转调手法。

在西欧，以纯律大、小调体系的调性对置中，由主调向上属调方向旋调，音乐表现力是积极向上而具动力性发展的。但在三分损益律体系为主的传统音乐进行中，却是向下属方向旋调音乐表现力才是积极向上而具动力性发展的。例如“变角为宫”（即蔡元定所说的“四变为宫”），这往往是中国传统音乐中为首选、常用的调对置发展手法，特别是向下属方向大二度的旋宫。在只有五声定弦的古筝上，左手将角音按下一半音律，或在其它器乐的音乐进行中，更多强调前调变角音为节奏“重音”时，都会很自然地转向下属调的。

用“变角为宫”法做旋调时，在管子的演奏法中叫“借字”。若依“上”字为宫的工尺记谱法（指首调唱名记谱法）中，这种旋调手法，在民间有称谓“单借”或叫“隔凡”的。在原调上连续二次“单借”，有称“双借”的，即在原调已用“变角为宫”形成的新调上，再次“变角为宫”，就转到下属方向大二度调，或在节奏重音上直接强调新调中的变角音。这类转调方法，在中国其它民间乐种中也为常见，只是称谓可能不同。可见蔡元定的“四变为宫”一说，是中国古代旋宫转调理论和手法的高度概括。

从而可知，沈括《梦溪笔谈》在黄钟宫均的音列“正宫、大石调、般涉调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾、合”[21]中，既然已设有“勾”字，何以还要设一个“上”字了。说明作为常规应用的诸乐器中音的编列，要适应于多种音阶结构的不同乐种所需要，甚至还要考虑到向下属方向旋宫转调的需要。所以沈括列举的是“音列”，而不是音阶，因传统音乐中，也不可能存在有“宫、商、角、清角、变徵、徵、羽、变宫、应声（此一声，详见下文）”九声组成的这类音阶的。

关于犯调与闰的问题，笔者在《蔡元定乐律理论研究》[22]一文中已有一定的讨论，不再赘述。

由此可见，南宋是部分地继承了中唐的旋宫转调手法，如角调在应用上，仍然承继了唐代杀声用变宫“闰”的转调手法。唐代音乐文献相对宋代为少，不见“犯调”有说。但笔者认为，宋代所述犯调的手法还是起源于唐代，是以上所述“商角同用 宫逐羽音”同住音、同均相结合的旋宫转调模式的进一步发展。在南宋时期，旋宫转调的理论，主要强调的是同“住音”犯调方式，当需要返回祖调时，才借助于唐代的“商角同用”旋调方法，此刻角调不再作为独立的调来使用，这是唐、宋二代旋宫转调理论的相异之处。

2. “应声”的功用

“应声”在中国古代音乐声学方面则指共鸣声。如《吕氏春秋》有“类同相召，气同则合，声比则应。鼓宫而宫应，鼓角而角动”一说。[23]《梦溪笔谈》说：“余友人家有一琵琶，置之虚室，以管色奏双调，琵琶弦辄有声应之，奏他调则不应，宝之以为异物，殊不知此乃常理。……人见其应，则以为怪，此常理耳。此声学至要妙处也。”[24]二者均指声场中的共振现象。

“应声”在中国古代音乐的术语中，一般指的是与正声音隔八度的音。如《宋史》说：“天子之乐，用八，钟、磬、箫众乐之本，乃倍之为十六。且十二者，律之本声，而四者，应声也。”[25]《梦溪笔谈》说：“琴弦皆有应声，宫弦则应少宫，商弦即应少商，其余皆隔四相应。”[26]宋史中之“四者”，当指十六声中除去“律之本声”之十二正声律外，所余“四”为正声之高八度的四清声；《补笔谈》中当指琴上相隔四弦之间二散弦的同律八度相应之声。两者的“应”，都是指高八度之声。

宋史所谓“用八”，却是隋代所说的八声音列，即七声音

阶外加应声;倍之为十六,是指钟、磬每簨簴之上下二层的悬制,下层七声加应声的八声,加上上层高八度的八半声,共十六声。

由此可见,《宋史》所说“用八……倍之为十六”和“十二者……四者,应声也”是叙述宫悬中钟、磬簨簴实际有二种悬架形式。其中“用八”即是音阶七声之外另加“应声”的一种悬式,它不同于以“律”为主外加四清声的编悬。

郑译在《隋书·音乐志》中说:“林钟一宫七声,……,又以编悬有八,因作八音之乐。七音之外,更立一声,谓之应声。”所谓“编悬有八”,就是指宫悬中钟、磬簨簴的音律排列形态。郑译在谈到龟兹乐时还说:“四曰‘沙侯加滥’,华言应声,即变徵声也。”[27] 郑译所说的“变徵声”,是在下徵林钟为宫均中的变徵声,相当于正声律中的大吕,也即比正声黄钟之宫声高一律的音称谓“应声”。这一点在《梦溪笔谈》中,更有明确的指向。

沈括《梦溪笔谈》在角调音列的陈述中,除“勾”另加“上”一音律外,还说要加一声,即比宫声高一律的声:“今燕乐二十八调,用声各别。正宫、大石调、般涉调皆用九声:高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾、合;大石角同此,加下五;…… 高大石角同下,加高四;…… 林钟角加高工;……越角加高凡;…….双角同此加高一……。”[28]大石角在“一”字姑冼律位,所加“应声”的“下五”当在大吕律位,故确是比黄钟宫均中的宫要高一律,并非在变徵声位,这是北宋使用正声律的缘故。

越角在无射均,在宋代以合字为黄钟的俗字谱中,因采用固定唱名记叙法,该宫均是以下凡为宫的,沈括的“加高凡”当是应钟为高宫。在黄钟均内,大石角所加一声,是大吕律下的“下五”,当“六”为宫,“下五”也当为高宫……因此可以肯定地说,沈括在每角调中所加的一声,与郑译说的“七音之外,更立一声,”在音列中为同义同高之声。详见图例8中每个宫均中“应声”定位,以及“应声”与其它宫均中的共同音关系。

图例8

音高	A	bB	B	C	bD	D	bE	E	F	bG	G	bA
正律	**黄钟**	大吕	太簇	夹钟	姑冼	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
笛工尺字	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
明小工调 **黄钟均A** 清乙字调	正宫	应声	大石调		大石角					般涉调		**角杀**
明凡字调 **大吕均bB** 清上字调	**角杀**	高宫	应声	高大石调		高大石角					高般涉调	
明六字调 **夹钟均C** 清尺字调	中吕调		**角杀**	中吕宫	应声	双调		双角				
明正宫调 **仲吕均D** 清小工调			正平调		**角杀**	道调宫	应声	小石调		小石角		
明乙字调 **林钟均E** 清凡字调					南吕调		**角杀**	南吕宫	应声	歇指调		歇指角
明上字调 **夷则均F** 清六字调	林钟角					仙吕调		**角杀**	仙吕宫	应声	林钟商	
明尺字调 **无射均G** 清正工调	越调		越角					黄钟调		**角杀**	黄钟宫	应声

为什么沈括在《梦溪笔谈》中,唯有角调需要再加一声?想必与“商角同用”的旋宫转调问题有关。

“应声”的称谓虽源自隋朝的八声说,但这多加的一声,在隋代的功用已无法求证。但从图例8中不难可以看出,宫均之间由于增加了一“应声”,在旋调时能多增加一个共同音,共同音越多,调与调之间的转换衔接越发自然而流畅,这是一般的乐理常识。

“角归本宫”, 就是在无射宫均转到黄钟宫均时,用越角调的角杀变宫闰在开放式终止中,弃“清宫”而改大二度进行到“应声”,使“应声”变通为黄钟宫均中应钟律位下的变宫。无射宫均与黄钟宫均之间原只有五个共同音,此刻,无射宫均的七声中,已有六声完全等同黄钟宫均中的六声,实现了向下属方向大二度的旋宫。可见,“应声”虽然是某宫均中的“外”音,也是一些调性对置中完成相犯的关键音(见图例9)。

图例9

正律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
黄钟均	宫	应声	商		角	清角		徵		羽		变宫
无射均	商		角	清角		徵		羽		变宫	清宫	应声

中国传统的旋调,更多是要利用更多的共同音来实现的,那种色彩性很强的远关系旋调的实践和理论,缺乏音乐历史文献的佐证,也不符合华夏民众的听觉习惯和审美要求。

“应声”在这里也算是与角调之旋调相关的关键音,往往由它变通为新调的调内音,来推动转调的形成。实际上这种旋调方式,正是上文中所说的向下属大二度方向的“双借”旋调方式的逆运行(还官)。

“应声”也只是在角调的音列中才存在,也只有在音乐进行到需要“角返本宫”的关键时刻才出现和使用,所以它勉强可以视作是角调的偏音,准确地说它应是“侧音”,是调外之音,不能视为角调的音阶音。

在中国古代传统音乐的调式中,无论是变宫“闰”或是清角,都是调式音阶中的偏音。这些偏音,一旦在音乐进行中,在重要的或节奏重音位置上或在小三度进行中得到强调时,都可能会引起离调或转调,特别是当出现“应声”这样的调外音时。在音乐进行中,除半音经过音或助音外,当原调音阶中出现调外音(侧音),一般都可看作是过渡到新调的关键音,这是中国音乐形态分析中最常见的现象。以上所述的二种旋调手法,也都是中国音乐近关系旋宫转调中最常用的方法。

结　语

以上讨论的是存在于中国古代音乐中与宫调相关的理论问题。有关犯调等旋宫转调的问题,既然历史上有那么几位大家都这么说,相信在当时音乐实践中已有一定的应用。根据中国古代音乐的发展状况来看,“商角同用 宫逐羽音”这样完整的犯调形式,也只有在大型的套曲中才可能出现,而且它们的运作多数情况下,只是表现为曲与曲之间的调性对置方面,可能很少是在一段乐曲的进行中来完整实施的。遗憾的是,像“黄钟宫-无射商-夹钟羽-无射闰”这样完整的犯调形式,目前还无法找到可以实证的乐曲实例可举。

在中国古代历史文献中提到的“犯调”,不都是为音乐作品中旋调的用语,不少是指不同词调字格在文学结构方面的拆拼、重组为“犯”[3]。本文所涉及的,仅为音乐意义上的相犯。

唐宋旋宫转调形式的流变主要表现为:

1. 在宫调数的理论方面:由十二律十二宫八十四调理论,到几个阶段仅用七宫均的过程,正是发展到盛唐宫廷音乐实践所常用的十二律七宫二十八调的历程。

2. 旋宫转调的模式和手法方面,由一律七调的旋宫转调理论,发展到在七宫二十八调中,更为务实的商、角和宫、羽同均或不同均相结合的旋宫转调模式。

3. 唐代音乐中使用的角调在功用方面,由独立应用调的角色(应用调主起调毕曲),发展到宋代后,演变成仅为旋宫转调而存在的为返回原祖调所需要的以闰为角的中介角色。

4. 北宋以闰为角的同“住音”相旋的犯调手法,承继于晚唐的“商角同用 宫逐羽音”的基本旋调手法,并有所发展。

后注:本文是在2010年11月于上海音乐学院举办的《唐宋音乐史学研讨会》上宣读的《唐代音乐宫调理论的流变》一文的基础上,做了包括命题在内的多处修改而成。

注　释:

① 汉郑玄注、唐贾公彦疏《周礼注疏》卷22第13页。文渊阁《钦定四库全书·经部》书号1281。

② 唐魏徵等《隋书》卷14第43页,文渊阁《钦定四库全书·史部》书号2023。

③ 唐魏徵等《隋书》卷15第32页,文渊阁《钦定四库全书·史部》书号2023。

④ 宋欧阳修等《新唐书》卷21第3页,文渊阁《钦定四库全书·史部》书号2027。

⑤ 唐武瞾《乐书要录》卷7,续修四库全书编纂委员会编《续修四库全书·经部》,上海古籍出版社第113册第20页。

⑥ 宋蔡元定《律吕新书》,卷1第19、26页,文渊阁《钦定四库全书·经部》书号1586。

⑦ 宋蔡元定《律吕新书》,卷2第31页,文渊阁《钦定四库全书·经部》书号1586。

⑧ 宋朱子《御纂朱子全书》卷41第8页,文渊阁《钦定四库全书·子部》。书号3103。

⑨ 宋张炎《词源》卷上,续修四库全书编纂委员会编《续修四库全书·集部·词类》,上海古籍出版社第1733册第62页。

⑩ 宋张炎《词源》卷上,续修四库全书编纂委员会编《续修四库全书·经部》,上海古籍出版社第1733册第63-65页。

⑪ 唐段安节《乐府杂录》第21页,文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3417。

⑫ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷上第14页,文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

⑬⑭元托克托等《宋史》卷142第10页,文渊阁《钦定四库全书·史部》书号2033。

⑮ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷上第14页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

⑯ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷上第14页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

⑰ 宋陈旸《乐书》卷164第8页。文渊阁《钦定四库全书·经部》书号1585。

⑱ 宋姜夔《白石道人歌曲》卷4第11页，文渊阁《钦定四库全书·集部》书号5227。

⑲ 宋张炎《词源》卷上第7页，续修四库全书编纂委员会编《续修四库全书·经部》，上海古籍出版社第1733册第63页。

⑳ 宋陈元靓《事林广记》附录二，中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》中华书局出版1962年11月版，第723页。

㉑ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷上第13页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

㉒ 郑荣达《蔡元定乐律理论研究》，《中国音乐学》1995年第1期。

㉓ 秦吕不韦《吕氏春秋》汉高诱注，卷20第10页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3465。

㉔ 宋沈括《梦溪笔谈·乐律二》卷6第3页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

㉕ 元托克托等《宋史·乐志》卷128第2页，文渊阁《钦定四库全书·史部》书号2033。

㉖ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷上第17页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

㉗ 唐魏徵等《隋书·音乐志》卷14，第42页，文渊阁《钦定四库全书·史部》书号2023。

㉘ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷上第13页，文渊阁《钦定四库全书·子部》书号3545。

参考文献：

[1][2]荣达.唐代俗乐律调体系的形成[J].文化艺术研究，2009，(6).

[3]郑荣达.西安鼓乐调的猜想[J].中国音乐学，2004，(1).

（上接第5页）

（包括群文音乐的创作者、表演者、组织者和制作者等）的观念、视野、素养和工作态度，以及上述与群文音乐相关的系统化的社会机制的健全与作为程度。在这些决定性因素背后起支配作用的，是群文系统内成员看待和对待中国传统音乐文化的价值态度，以及与其价值态度相对应的实际作为。

5. 在艺术和音乐风格方面，第十五届“群星奖”音乐类获奖作品的内容与风格元素构成，在总体上显现出传统音乐日趋强化的“本土优势”特点；造就这一特点的直接原因，在于近十余年来在新的社会文化背景中逐渐兴起的中国“原生态音乐热”。“本土优势”这一趋势性特征，代表着中国群文音乐的积极的发展方向，意味着越来越多的人在为中国传统音乐文化的传承和未来发展，不断地凝聚共识、投入劳动、拓宽途径和完善方法，我们应为此而感到欣慰和鼓舞；但同时我们也应该看到，体现出这一趋势的实践现状远非完满，距离我们心目中的理想目标还有很长的路要走。为达此目标，还将有赖于中国群文音乐工作者乃至社会各界人士持续而艰辛的努力。

注　释:

① 按照中宣部于2005年颁布的《全国性文艺新闻出版评奖管理办法》，全国性文艺类评奖由44个减至18个。其中文化部的全国性文艺类评奖统称“中国文化艺术政府奖”，只设两个奖种：即专业艺术方向的“文华奖”，和群众文化方面的“群星奖”。

② 中国台湾省和香港、澳门特别行政区未参加本届“群星奖”评选。

③ 2010年，中国南方GDP总量为246907.95亿，人均GDP31574万元；中国北方GDP总量为185829.79亿，人均GDP32659万元。参考中国国家统计局. 中国统计年鉴2011[Z/CD]. 北京：北京数通电子出版社，2011.

④ 其中属于阿尔泰语系的民族有：满、蒙古族、赫哲、鄂伦春、鄂温克、达斡尔、土、撒拉、东乡、保安、裕固、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、锡伯、塔塔尔、乌孜别克族；属于印欧语系的民族有：塔吉克族、俄罗斯族；语系未定的有：朝鲜族；使用华语和阿拉伯语的有：回族。

⑤ 其中属于汉藏语系的民族有：羌、藏、门巴、珞巴、景颇、阿昌、怒、独龙、彝、基诺族、傈僳、拉祜、纳西、普米、苗、瑶、畲、壮、侗、仫佬、黎、布依、水、毛南、土家、白、哈尼、傣、仡佬族；属于南亚语系的有：佤、德昂、布朗、京族；属于南岛语系的有：高山族。

⑥ 黑龙江省和吉林省的世居民族有汉族、回族、赫哲族、达斡尔族、鄂伦春族、鄂温克族、锡伯族、满族、朝鲜族、蒙古族、俄罗斯族。其中，回族、朝鲜族和俄罗斯族的进入时间较为晚近。

⑦ 在本文中，“原生态音乐”概念指中国历史上主要在各民族中下层民众中产生的，具有依附民俗、集体创作、口头传承、文化功能多样等特征的音乐作品和相关事象。对于在中国民族民间音乐范畴中引用“原生态”这个概念，音乐学界有着不同的理解和争议，可参考乔建中《“原生态民歌”琐议》（《人民音乐》2006年1期），查子明《中国原生态民歌生存发展之我见》（《音乐探索》2006年1期），杨民康《“原形态”与“原生态”民间音乐的辨析——兼谈为音乐文化遗产的变迁过程跟踪立档》（《音乐研究》（季刊）2006年1期）等文章。在本文中只是出于行文方便起见，援用社会公众约定俗成的应用，而不欲对这个概念进行详细界定。谨说明。